

stuele code, die niets te maken heeft met het realisme van alledag.

Wanneer ik terugblik in de tijd, zie ik dat veel producties die buiten de 'traditionele' theatertraditie gemaakt werden –in De Munt of elders in Europa– dezelfde vragen of misverstanden oproepen, vooral dan bij de recensenten en dramaturgen. Waarom? Waarschijnlijk omdat de dramaturgische sleutels die goed werken bij een traditionele theateraanpak minder goed of helemaal niet meer functioneren bij een andere benadering. Maar ook wat de specialisten betreft, mag ik zeker niet van een algemene tendens spreken. De reacties blijven divers, persoonlijk en subjectief. En dat is goed!

Ik noem enkele producties waarvoor kunstenaars met een 'andere' achtergrond naar De Munt kwamen: *Tristan und Isolde* (Achim Freyer, 1994), *Orfeo* (Trisha Brown, 1998), *Il Ritorno d' Ulisse* (William Kentridge, 1998), de drie operaproducties van Anne Teresa De Keersmaeker, *Tannhäuser* (Jan Fabre, 2004), *Der fliegende Holländer* van Guy Cassiers. Deze regisseurs kwamen wel uit het theater, maar niet vanuit de 'klassieke' hoek. Ze baseren zich op andere tradities –zoals beeldende kunsten of dans– en volgen een zeer persoonlijk traject. De benadering van opera door Trisha Brown bijvoorbeeld, is absoluut uniek. Ik stel vast dat die producties door een aantal intelligente recensenten vaak begrepen worden als eerder decoratief en minder conceptueel. Ik ga daar niet mee akkoord, want ik zie het concept in het visuele. Misschien minder in de details van de inscenering, zoals dat traditioneel het geval is, maar wel in de manier waarop het stuk op toneel gebracht wordt: in een nieuwe vormgeving en context, die eventueel een nieuw licht kunnen werpen op het stuk.

Een productie die niet door een dramaturgisch concept geïnspireerd wordt, kan volgens mij niet erg interessant zijn. Ik kan desalniettemin heel wat producties opnemen, waar het concept niet als het belangrijkste wordt meegegeven, maar die ik toch heel mooi vind. De dramaturgische inspiratie zit dan eerder in de belichting, het visuele, de beweging. Sommige opera's, zoals de *opera buffe* van Mozart, lenen zich beter tot insceneringen

in de theatrale traditie, terwijl andere, zoals die van Wagner, net uitnodigen om de theatraliteit van het stuk op een heel andere manier op de planken te zetten. *Tristan und Isolde* bijvoorbeeld: een theatraal stuk, dat toch 'anders' en fascinerend is. Ik werd ontroerd door drie opmerkelijke insceneringen ervan. Die van Achim Freyer was voor mij één van de mooiste. Ook die van Heiner Müller, met een decor van Erich Wonder, die in 1993 in première ging in Bayreuth, maakte behoorlijk wat indruk. Een uiterst sobere voorstelling, maar met een sterke theatrale intensiteit. Meer recent was er de productie van Peter Sellars en Bill Viola in de Opéra Bastille (Parijs, 2005). De regie van Sellars was een droom: zo puur en sober. Nooit realistisch, maar met een heel sterke innerlijke emotie en tegelijk in een mooi contrapunt met het videobeeld van Viola, dat voor mij spijtig genoeg te dominant aanwezig was. Voor mij zijn deze drie producties voorbeelden van mooie, vernieuwende manieren om opera te insceneren. Maar daarnaast pleit ik er ook voor dat we de traditie zouden respecteren en in leven houden.

Contrapunt, of de opera als polyfonisch genre

Een van de belangrijkste eigenschappen van een operaregisseur is dat hij je naar de muziek leidt. Een goede regisseur vertrekt niet alleen vanuit de tekst, hij werkt ook vanuit de relatie tussen tekst en muziek. Vaak is de muziek zo theatraal dat je er niet veel hoeft aan toe te voegen om iets uit te drukken. Er bestaan genoeg zogenaamd statische regies –vooral van *opera serie*– die voor mij perfect kunnen functioneren indien ze 'juist' zijn. 'Juist' is natuurlijk een gevaarlijke term. Het gaat hier in de eerste plaats om een intuïtief gevoel omtrent de relatie van elk element tot het geheel.

Eén van de grootste verdiensten van Robert Wilson is dat zijn visuele wereld altijd door de muziek geïnspireerd wordt en in de richting van de muziek leidt. Je kan van zijn regies zeggen dat ze zich herhalen, dat er niet genoeg te zien is of dat ze dramaturgisch zwak zijn –waar ik het persoonlijk niet mee eens ben–, maar ik heb nog geen enkele regie van hem gezien die tégen de muziek in werkte. Zijn *Pelléas et Mélisande* (Opéra National de Paris, 1998) is een ontroerende ontmoeting tussen zijn eigen we-

reld en die van Maeterlinck en Debussy. Je zal Wilson echter nooit over een concept horen praten, noch tijdens een interview, noch in een productieteam. Niet dat hij er geen heeft, maar het interesseert hem gewoon niet. Zijn regies zijn gebaseerd op een intuïtieve relatie tussen zijn eigen wereld en die van het stuk, op verschillende niveaus, op een zeer intelligente manier. Het stuk wordt vertaald naar een wereld die eerder globaal werkt, en die veel meer in de lijn ligt van Wieland Wagner. Wilson bevestigt trouwens dat Wieland één van zijn grootste inspiratiebronnen is op het vlak van operainsceneringen.

Een ander element dat iets kan bijdragen tot het debat over operaregie gaat terug op de geboorte van het operagenre. Volgens mij bestaat er sinds *Orfeo* van Monteverdi en de eerste Italiaanse opera's een misverstand over de relatie tussen woord en muziek. Er wordt te vaak gedacht dat de componist de woorden van het libretto in zijn muziek vertaalt en een perfecte equivalentie probeert te creëren tussen muziek en tekst. Dat is een droom die een aantal componisten hebben trachten te realiseren, maar die nooit werkelijkheid is geworden. In elke opera zit er een dissonant tussen tekst en muziek. En die dissonant is geen obstakel, integendeel, het is wat opera zo mooi en rijk maakt. Er bestaat altijd een niet-redundante link tussen de twee. Bij Monteverdi, Mozart, Verdi en Wagner betekent de muziek vaak iets anders dan de tekst *an sich*. Zonder de tekst zou je het niet kunnen benoemen of uitdrukken, maar de relatie tussen beide is meer dan een optelsom. Dat wordt vaak duidelijk in de boventiteling: er bestaat meer dan eens een contradictie tussen wat geschreven wordt, wat gezongen wordt, wat het orkest vertelt. En dát kan ook op het toneel zijn vertaling krijgen: wat visueel verteld wordt hoeft niet precies hetzelfde zijn als wat de tekst of de muziek zegt.

Zo komen we bij een essentieel gegeven: het contrapunt. In de oude muziek geeft het contrapunt een autonomie aan de verschillende stemmen binnen de polyfonie. Ik zie de opera als een polyfonisch genre, waar tekst, muziek, theater, regie, belichting, kostuums, scenografie en dans elk over een zekere autonomie beschikken, maar tegelij-